

**Die Psychose Tschaikowskis
und der Einfluß seiner Musik auf
gleichartige Psychotiker**

Karl Ernst von Mühlendahl

1964



Digitized by the Internet Archive
in 2026

**Die Psychose Tschaikowskis
und der Einfluß seiner Musik auf
gleichartige Psychotiker**

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde in der gesamten Medizin
verfaßt und
einer Hohen Medizinischen Fakultät
der Ludwig-Maximilians-Universität zu München

vorgelegt von

Karl Ernst von Mühlendahl
aus Berlin

München 1964

Gedruckt mit Genehmigung der Medizinischen Fakultät
der Universität München

Berichterstatter: Prof. Dr. K. KOLLE
Dekan: Prof. Dr. R. BACHMANN

Tag der mündlichen Prüfung: 31.7.1964



Es ist alles andere als ein originelles Unterfangen, eine Arbeit zu schreiben über ein Thema, das Musik und Medizin oder Musik und Psychiatrie in einem Atemzuge nennt. -- Bereits die griechische Mythologie zeigt hier einen Zusammenhang auf: bestimmt nicht zufällig galt Asclepios als Sohn des Apoll; und die Literatur, die über Musik und Geisteskrankheiten seit 2500 Jahren erschienen ist, würde ausreichen, eine umfangreiche Bibliothek zusammenzustellen. Die Anführung der klassischen Beispiele (von der Geschichte Davids und Sauls bis zur Erwähnung des Aufgabenbereichs der mittelalterlichen Stadtpfeifer), die häufig derartige Abhandlungen einleiten, mag hier jedoch erspart bleiben.

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit der Frage: gibt es pathologische Musik oder Musik, die Pathologisches beinhaltet oder darstellt oder mitteilt? und speziell: hat Tschaikowski solche Musik geschrieben?

Der erste Teil bringt nach einer kurzen Biographie Tschaikowskis eine psychiatrische Pathographie und zeigt schliesslich den Zusammenhang, der zwischen der Psychose des Komponisten und einem seiner Werke zu erkennen ist.

In einem zweiten Kapitel wird eine Versuchsreihe beschrieben, in der gleichartigen Psychotikern neben einem Musikstück von Bach eine Aufnahme dieses Werkes von Tschaikowski vorgespielt wurde.

Die Ergebnisse dieses Experiments zu interpretieren und dabei einen Zusammenhang zu dem im ersten Teil Dargestellten aufzuzeigen, soll schliesslich im letzten Kapitel versucht werden.

I

Peter Iljitsch Tschaikowski wurde am 7. Mai 1840 in Wotkinsk geboren.

Sein Vater, Ilja Petrowitsch Tschaikowski, leitete dort als wohl-situierter Beamter ein Bergwerk. In zweiter Ehe hatte er Alexandra Adrejewa d'Assière, die Enkelin eines französischen Emigranten geheiratet. Aus dieser Ehe entstammen neben Peter Iljitsch ein älterer Bruder, Nikolai, und vier jüngere Geschwister -- Alexandra, Hyppolit und die Zwillinge Anatol und Modest. Von diesen standen Peter Iljitsch besonders die Schwester nahe, die später den Gutsbesitzer Leo W. Dawidow heiratete und auf deren Besitz in der Ukraine er recht häufig den Sommer verbrachte, sowie Anatol und vor allem Modest. -- Modest schrieb 1902 eine umfangreiche Biographie seines Bruders.

Von 1850 bis 1859 besuchte Peter Iljitsch die Rechtsschule in Petersburg und wurde 1859 dort Beamter im Justizministerium.

Tschaikowskis musikalische Begabung zeigte sich bereits im Alter von fünf Jahren; Modest erwähnt sein "ausgezeichnetes Gehör und musikalisches Gedächtnis". Systematisch und intensiver als lediglich durch Klavierunterricht begann Peter Iljitsch dieses Talent erst 1861 auszubilden, indem er sich in Musiktheorie und Kompositionstechnik unterweisen liess. 1862 schrieb er sich als Schüler im Petersburger Konservatorium ein, und im Frühjahr 1863 quittierte er den Staatsdienst, um sich ausschliesslich dem Musikstudium widmen zu können.

Bald nach Abschluss seines Stuidums, Anfang 1866, bekam er die Professur für Musiktheorie am neugegründeten Moskauer Konservatorium. Diese Lehrstelle behielt er bis zum Herbst 1878, solange er finanziell von dieser Einkommensquelle abhängig war.

1868 verlobte er sich mit der berühmten Sängerin Désirée Ar-tôt, die allerdings ziemlich bald darauf einen spanischen Bariton heiratete.

Im Juli 1877 heiratete Tschaikowski nach kurzer Bekanntschaft eine seiner Konservatoriumsschülerinnen, Antonina I. Miljukowa. Er war wenig überzeugt von der Richtigkeit dieses Schrittes, den zu tun er sich gezwungen glaubte. Nähere Bekanntschaft und Heirat waren ganz vorwiegend auf Betreiben Antoninas zustande gekommen, die ihrem Vorhaben durch eine Selbstmorddrohung den nötigen Nachdruck verlieh.

Allerdings trug sich Tschaikowski schon seit einiger Zeit mit dem Gedanken, "die eine oder andere", "wenn es auch sei" zu heiraten.

Drei Tage vor der Hochzeit schrieb er, dass er seiner Braut "für ihre Liebe nichts als Sympathie und Dankbarkeit entgegenbringen könne ... Die fürchterlichen Qualen, welche ich seit jenem Abend (=als er das Heiratsversprechen gab-) durchgemacht habe, sind gar nicht in Worte zu fassen ... Gott sieht es, dass ich in Bezug auf die Gefährtin meines Lebens die lautersten Vorsätze habe und dass --wenn wir beide unglücklich werden sollten-- nicht ich daran Schuld haben werde" (c) ⁺⁾

Die Ehe ging denn auch bereits nach wenigen Wochen wieder auseinander. Tschaikowski verliess Russland und verbrachte die Zeit vom Oktober 1877 bis zum April 1878 im Ausland, vornehmlich in der Schweiz und in Italien.

Ende 1876 begann Tschaikowskis eigenartige Freundschaft mit Nadeshda v. Meck. Frau v. Meck, damals 46 Jahre alt, war die Witwe eines baltischen Ingenieurs, der als Konstrukteur und später Besitzer eines privaten Eisenbahnunternehmens ein Millionenvermögen erworben hatte. Sie lebte nach dem Tode ihres Mannes von allem gesellschaftlichen Verkehr zurückgezogen ganz im Kreise ihrer Familie.

Tschaikowski hat Frau v. Meck nie persönlich gekannt, was durchaus beider Wunsch entsprach. Nichtsdestoweniger kann man ihre Beziehungen gut als Liebesgeschichte, als "briefliche Liebesee" bezeichnen. Tschaikowski war mehrmals in ihren Häusern zu Gast --während sie abwesend war; sie verbrachten "gemeinsame" Wochen in unmittelbarer Nachbarschaft voneinander in Florenz und auf den Meckschen Besitzungen in Russland. Frau v. Meck zahlte ihrem Freunde über lange Zeit eine ganz beachtliche Jahresrente, gewährte ihm auch darüber hinaus stets finanziellen Rückhalt, wenn er dessen bedurfte und versuchte, als glühende Verehrerin seiner Musik, ihm den Weg zu internationalem Ruhm zu ebnen.

Diese Beziehungen dauerten bis 1890.

Nach dem Scheitern seiner Ehe, bis zum Lebensende, führte Tschaikowski ein unstetes Wanderleben, indem er ständig zwischen Italien, der Schweiz, Frankreich, Deutschland und verschiedenen Orten in Russland hin- und her wechselte; das änderte sich auch nur unwesentlich, als er sich 1884 bei dem kleinen Städtchen Klin, zwischen Moskau und Petersburg, ein festes Heim schaffte.

+)

Eingeklammerte Buchstaben nach Zitaten verweisen auf die auf S. 19 gemachten Angaben.

1887 begann Tschaikowski, als Dirigent seiner eigenen Werke aufzutreten. In Russland war er damals schon eine Berühmtheit, das westliche Europa begann, von einigen Ausnahmen abgesehen, erst in den achtziger Jahren auf den russischen Komponisten aufmerksam zu werden. Einige z. T. sehr erfolgreiche Konzertreisen führten ihn in die deutsche Musikzentren, nach Prag, Paris, Amsterdam, England und in die Vereinigten Staaten.

Im Sommer 1893 erhielt er in Cambridge das Ehrendoktor-Diplom der dortigen Universität.

Am 6. November 1893 starb Peter Iljitsch Tschaikowski in Petersburg an der Cholera. Ein Glas unabgekochtes Wasser hatte ihn mit der Seuche, die zu der Zeit die Stadt heimsuchte, infiziert. Unklar ist geblieben, ob es sich dabei um einen Freitod gehandelt hat.

Für eine Pathographie Tschaikowskis sind die Lebensbeschreibung, die sein Bruder Modest 1902 herausgab, seine Tagebücher und vornehmlich seine Korrespondenz von Interesse. In den Briefen an die Geschwister Modest, Anatol und Alexandra, an Frau v. Meck und an seinen Verleger und Freund Jürgenson gibt er häufig eingehende Darstellungen seiner jeweiligen Geistesverfassung und Stimmungen. Freilich erlaubt dieses Material nicht, bruchlos zusammenhängend sein ganzes Leben gleichmässig zu erfassen, ebenso wie auch eine Diagnose nicht mit letzter Eindeutigkeit gestellt werden kann. Immerhin aber lässt sich der Krankheitsablauf zeitlich recht gut überblicken.

Es wird allgemein angenommen, dass Tschaikowski homosexuell gewesen sei. Direkte Hinweise darauf existieren nicht; vor allem seine Lebensgeschichte hat Anlass zu dieser Vermutung gegeben (z. B. die Art seiner Beziehungen zu Frau v. Meck, die Ereignisse im Zusammenhang mit seiner Heirat u. a.). Diese Frage, nur der Vollständigkeit halber erwähnt, soll im folgenden nicht weiter interessieren.

"Die Vergangenheit bedauern, auf die Zukunft hoffen und nie mit der Gegenwart zufrieden sein", unter dieses Wort des Komponisten als Leitgedanken stellt Zagiba 10) seine Tschaikowski-Biographie. Im Grunde richtig, bleibt dieses Motto natürlich eine verallgemeinernde Abstraktion, ebenso, wie der folgende Versuch einer Nachzeichnung des Charakters Tschaikowskis über die Fiktion eines "Normal" zustandes nicht hinauskommen kann. Dass er trotzdem unternommen wird, geschieht in dem Bestreben, später dann einiges als von diesem Durchschnittsbild abweichend aufzuzeigen, ferner, um dieses Krankhafte in Beziehung zu den Menschen Tschaikowski, nicht als lehrbuchmässige Krankheit, darstellen zu können.

Nie mit der Gegenwart zufrieden sein -- dies mag vielleicht als das Grundkolorit der Persönlichkeit Tschaikowskis bezeichnet werden. "Nie" ist allerdings nicht ganz zutreffend. Er kannte es auch anders, wie es beispielsweise in folgenden Zeilen zu erkennen ist: "Ich befinde mich in der rosigsten Stimmung. Ich bin glücklich, dass ich die Oper beendet habe, ich bin glücklich, dass der Frühling bald seinen Einzug halten wird, ich bin glücklich, dass ich gesund und frei bin" (n) -- "... wie wohl fühle ich mich jetzt, welch schöne Tage sind mir jetzt beschieden, wie fähig bin ich wieder, das Leben zu lieben, das schöne, üppige Leben..." (i).

Tschaikowski konnte fröhlich, ausgelassen sein, ein lustiger Gesellschafter im Kreise seiner Freunde.

Aber die andere Seite hatte deutlich das Übergewicht. Unzufrieden mit seinen Lebensumständen, wurde er zu einem sehnstüchtigen Träumer; in der Stadt lockte ihn das stille Landleben, im Ausland sehnte er sich zurück in die russische Heimat, von dort zog es ihn stets wieder fort in die Fremde. Er träumte von eigener Familie, von Landbesitz, von Ruhm, aber seine Wünsche, einmal erreicht, wurden ihm schal und nichtssagend.

Unzufrieden mit sich selbst und mit seinem Werk, suchte er nach seiner menschlichen Bestimmung, nach seinem Gott, arbeitete er zeitlebens an seiner Musik mit dem Streben nach etwas Aufrichtigem und Vollkommenem. Auf dieses Ringen mit sich selbst, dieses Angehen gegen die eigene Trägheit, Verzweiflung, Unfähigkeit konzentrierte er immer wieder ganz bewusst, wenn auch oft sehr mühevoll, seine gesamte Energie.

Eine solche Dynamik fehlte seinem Umgang mit anderen Menschen. Hier war er persönlich und als Künstler sehr bescheiden und, ausser seinen engsten Vertrauten gegenüber, zurückhaltend, schüchtern, unsicher. Während seiner Petersburger Beamtenzeit, schreibt Modest 8) "verfiel er dem Leichtsinn und wurde ein sehr lustiger, gutmütiger und sorgloser junger Mann, ohne ernste Bestrebungen, zwecklos und ziellos dahinlebend." Mit Beginn seines Musikstudiums aber begann er systematisch, sich soweit wie möglich aus dem gesellschaftlichen Leben zurückzuziehen. Im Sommer 1867 schrieb er, wie er bemerkte, dass in ihm die Krankheit, welche "Misanthropie" genannt werde, stecke. Manchmal überkäme ihn ein fürchterlicher Menschenhass; und 1878 von seiner "Menschenscheu, die jetzt den Charakter einer unheilbaren Krankheit angenommen" (f) habe. Erst zu der Zeit, als er als Dirigent aufzutreten begann, wurde seine Umgangsart wieder freier und ungezwungener; nach einem seiner ersten öffentlichen Auftreten als Dirigent, Anfang 1887, konstatierte er befriedigt, dass er über sich selbst und über jene grausam quälende moralische Krankheit, an der er während seines ganzen Lebens so schwer gelitten hätte -- nämlich über die Schüchternheit -- triumphiert habe.

Trotz dieser "Misanthropie", seines "Menschenhasses" war Tschaikowski nichts weniger als ein gefühlskalter Menschenverächter. Seinen Freunden und Verwandten gegenüber war er treu, anhänglich und wärmstens zugetan; und seiner grossen Hilfsbereitschaft -- vielfach auch fremden Bittstellern gegenüber -- war es neben seiner Verschwendungssucht und seiner Unbeholfenheit in Geldangelegenheiten zuzuschreiben, dass er fast ständig in finanziellen Schwierigkeiten steckte, obwohl er später über ein beträchtliches Einkommen verfügte.

Abschliessend sei eine sehr treffende Zusammenfassung dieser Charakterzüge zitiert +): "unbedingt verehrungswürdig bleibt die Per-

+) H. J. Moser, Musikgeschichte 6)

sönlichkeit: ein mühevoll mit sich und der Welt ringender Gottsucher, von heiligem Ernst erfüllt, belastet von Einsamkeit -- kindhaft gütig, manchmal übermütig und gut gelaunt.

Die eigentliche Pathographie mögen nun einige Auszüge aus Briefen Tschaikowskis einleiten.

"Den ganzen Winter hindurch war ich unausgesetzt traurig gestimmt, was mich oft an den Rand der Verzweiflung brachte und den Tod wünschen liess." (1875) (a)

"Auch in meinem Leben gibt es Tage, Stunden, Wochen, ja Monate, da mir alles in Schwarz erscheint, da mich das Bewusstsein quält, dass mich alle verlassen haben, dass mich niemand liebt." (1876) (b)

"Das Wetter ist herrlich, am Tage ist es so heiss wie im Juli; es gibt hier auch was zu sehen, sich zu zerstreuen, und doch quält mich ein gigantisches, ein ungeheuerliches Herzeleid." (1877) (d)

".. jener unbestimmte Kummer, jene undefinierbare Sehnsucht, welche mit unglaublicher Kraft meine ganze Seele erfasst und in den positiven Wunsch des Nichtseins ausläuft, la soif du néant" (1878) (l)

"Mein Leben ist grau, ohne Inspiration, ohne Freude, -- aber körperlich bin ich gesund ... Einstweilen spüre ich nicht die geringste Lust, etwas Selbständiges zu komponieren. Manchmal scheint es mir, dass mein Liedchen abgesungen ist." (1881) (s)

"Alles ist dazu angetan, im Bewusstsein eines glücklich verbrachten Tages ruhig einzuschlummern, und dennoch leide ich so furchtbar und bin so unglücklich, dass jeder Bettler glücklicher ist als ich." (1882) (u)

"Überhaupt ist meine Seelenverfassung in letzter Zeit eine sehr düstere." (1885) (v)

"Ich befinde mich in einem sehr rätselhaften Stadium auf dem Wege zum Grabe. -. Etwas wie Lebensüberdruß hat mich ergriffen: zeitweise wahnsinniger Kummer, aber nicht jener Kummer, in welchem ein neuer Aufschwung der Liebe zum Leben keimt, sondern etwas Hoffnungsloses, Finales und -- wie immer in einem Finale-- Banales" (1890) (w)

"Es ist schwer wiederzugeben, welche Qual ich im Grunde meiner Seele leide und wie tief unglücklich ich bin." (1891) (x)

Passagen diesen Inhalts liessen sich leicht um ein Vielfaches vermehrt aus Tschaikowskis Briefen zitieren, in denen er über seine "Verstimmung", über "Trübsinn", "tiefe, unstillbare Schwermut,

die unsagbar, unerträglich, hoffnungslos peinigend ist", über seine "schwarze Melancholie", "hoffnungslose Verzweiflung", seine "schwärzeste Seelenstimmung" klagt, die sich als "Müdigkeit, Apathie, unbestimmte Sehnsucht", als "Lebensmüdigkeit" und "Lebensüberdruß" äussern, oder als "Pfehl von Langerweile, Schwermut, Ekel", als "Mangel an Glauben und Selbstvertrauen", "brennender, herzzerreisender Gram", als "schwerer moralischer Druck" und als "unerträgliche Empfindung unbestimmter, unheimlicher Angst und Furcht" und "unbestimmtes Gefühl der Furcht vor dem Tode".

Derartige Verstimmungszustände traten in Tschaikowskis Leben periodisch auf. Modest schreibt darüber in seiner Biographie 8): "Das Leben Peter Iljitschs lief spiralförmig. Bei jeder seiner Wendungen führte es sein Pfad durch gleiche Stimmungszonen." -- oder, dass (ab 1873) "seine Anfälle von Melancholie immer öfter, intensiver und anhaltender wurden."

Solche depressiven Phasen hatte Tschaikowski im Frühjahr 1866, von Ende Mai bis Mitte August 1867, von Oktober 1874 bis August 1875, von September 1877 bis Mitte Januar 1878, von November 1880 bis August 1881, von Dezember 1883 bis Mai 1884, von Mai bis August 1885, von März bis September 1887, von Oktober 1889 bis März 1890 und von Juni 1892 bis Januar 1893. Dazu kommen drei kürzer dauernde Perioden (März und April 1891, Dezember 1891 und Januar 1892 und Mai 1893), die zeitlich genau mit drei Auslandsreisen zusammenfallen. -- Für die Zeit nach 1874 zeigt sich, dass die Depressionen, die jeweils etwa ein halbes Jahr (vier bis zehn Monate) andauerten, mit rund zweijährigen Intervallen abwechselten, während derer er entweder über seine Gemütsverfassung nicht zu klagen hatte oder auch über seine Stimmung in der Art, wie es in den beiden auf Seite 8 angeführten Stellen zum Ausdruck kommt, Mitteilung machte. Längere zusammenhängende Zeiträume, die, wie entsprechend die depressiven Phasen, ganz unter dem Eindruck eines solchen überschwänglichen und bewusst erlebten Glücks gestanden haben, lassen sich an Hand seiner Briefe und sonstiger biographischer Daten weit schwerer aufzeigen, mit einiger Sicherheit eigentlich nur für den Winter 1867/68, für die Zeit von Mitte Januar 1878 bis Dezember 1879 (mit einer kurzen Unterbrechung im Spätsommer 1878) und vom November 1887 bis zum Spätsommer 1888. Interessant sind aber einige Äusserungen gerade aus diesen Perioden.

Einer Erzählung des Musikkritiker Kaschkins nach hat Tschaikowski bei einem Festbankett nach der erfolgreichen Premiere seiner ersten Sinfonie im Februar 1868 in glänzender Laune alle Anwesenden abgeküsst und alsdann alle Gläser zerschlagen, "damit nach einem solchen Wohl niemand mehr aus diesen Bechern trinken könne".

Im April 1878 schreibt er an Frau v. Meck, dass er, nachdem er eine sehr günstige Nachricht erhalten hätte, anderthalb Stunden

durch den Garten gelaufen sei, unter Hüpfen, Springen und Singen, "um durch körperliche Ermüdung die Pein (seiner) glücklicher Erregung zu dämpfen.", im Dezember 1878: "Das ist immer so, wenn mir eine grosse, fesselnde Arbeit bevorsteht. Die Gedanken stürmen so ungestüm herbei, dass im Kopf kein Platz mehr ist für sie und man in Verzweiflung gerät über die Begrenztheit der menschlichen Natur."

Aus dem Januar 1879 stammt der witzelnde Brief an seinen Verleger Jürgenson: "Soeben hat sich etwas sehr Interessantes ereignet. Es existieren, wie Du weisst, drei bemerkenswerte Persönlichkeiten, welche Dir gut bekannt sind: erstens der recht schlechte Dichterling N.N. +), ... zweitens B.L. +), der frühere Musikreferent der "Russischen Nachrichten" und drittens der Komponist und Expofessor Herr Tschaikowski. ... Herr Tschaikowski, welcher mit den Herren N.N. und B.L. in den intimsten Verhältnissen steht, bemeisterte mühelos die ihm angeborene Schüchternheit und spielte sein neues Werk mit grosser Kunst und Begeisterung. Du hättest das Entzücken der beiden Herren sehen sollen. Man hätte glauben können, dass sie an der Komposition der Oper beteiligt seien, so stolzierten sie im Zimmer auf und ab und bewunderten die Schönheit der Musik. Zum Schluss geriet der Autor .. ebenfalls in Hazard, und alle drei begannen, wie besessen auf dem Balkon hin und her zu rennen, um in der frischen Luft Beruhigung der erschütterten Nerven zu suchen. .. Herr Tschaikowski war in Verzweiflung über die Schwäche der menschlichen Natur und über die Unfähigkeit, in einer Nacht alles das zu Papier zu bringen, was sich in seinem Kopf angesammelt hat. Schliesslich beruhigten die guten Leute den verrückten Tonsetzer, der sich darauf an den Tisch setzte, um einem gewissen Moskauer Krämer einen Brief zu schreiben" (p).

Und im März des gleichen Jahres schreibt er aus Paris: "Beim Vorübergehen an den Spiegeln .. bleibe ich unbedingt stehen und bewundere mich. Auch in den Scheiben der Geschäfte beobachte ich das Spiegelbild meiner vornehmen Gestalt. Überhaupt hat mich, wie auch schon früher zuweilen, ein Hang erfasst, mich schön zu machen. Ich trage mich mit dem betörenden Gedanken, mir eine gute goldene Uhrkette und eine Krawattennadel zu kaufen. Ich habe mir einen neuen Anzug machen lassen und ein Dutzend Hemden bestellt..." (q)

Im September 1888 schliesslich berichtete er Frau v. Meck: "... ich arbeite wie ein Sträfling, mit einem Eifer, welcher davon herrührt, dass es mir scheint, ich müsste mich beeilen, weil die Zeit vergeht. Aber Gott sei Dank! die Arbeit ist für mich ein unvergleichliches Glück."

Im Ganzen gesehen fügen sich die Zeugnisse über diese zweite Seite der Krankheit weit weniger zu einem eindeutigen Bild zusammen als die über Tschaikowskis depressiven Zustände.

+) Pseudonyme, unter denen T. veröffentlicht hatte.

Sowohl Modest in seiner Biographie als auch Peter Iljitsch selber waren sich des Krankhaften der Depressionen bewusst und versuchten wiederholt, deren Zustandekommen zu erklären. Modest spricht immer wieder von "Nervenanfällen", auch Peter Iljitsch gelegentlich, letzterer zudem von "Hypochondrie" und "Hysterie". Eine Erläuterung des Begriffes Nerven-anfall findet sich nur an einer einzigen Stelle 8) (Bd. I, S. 136). Sie bezieht sich auf das Frühjahr 1866: "Die Überanstrengung verscheuchte den Schlaf, und die Schlaflosigkeit wirkte lähmend auf die schöpferische Kraft. Ende Juni kam es zu schrecklichen nervösen Anfällen. -- Die Krankheit äusserte sich hauptsächlich und am fürchterlichsten darin, dass Peter Iljitsch von Halluzinationen und von einem beklemmenden Angstgefühl verfolgt wurde."

Bezeichnend an diesem Zitat ist noch ein anderes: die Krankheit wird mit Überarbeitung erklärt. So fehlt es auch sonst nicht an Versuchen, die Erscheinungen auf äussere Lebensumstände zurückzuführen, so etwa auf Auslandsreisen und das daraus resultierende Heimweh. (Dabei wird nicht beachtet, dass viele Reisen ohne Depressionen abgingen, auf der anderen Seite der Aufenthalt in Russland keineswegs vor ihnen schützte. Immerhin mag es berechtigt sein, hier einen präzipitierenden Faktor zu sehen). Je nach den Gegebenheiten werden auch künstlerische Misserfolge, die "Abwesenheit nahestehender Menschen", Anstrengungen des Grossstadtlebens, schlechtes Wetter und manches andere als Ursachen angesehen. Modest versucht mehrmals, eine Parallelität von Stimmungsschwankungen und "scharfen Umschwüngen in seinem Leben" herauszuarbeiten, an einer anderen Stelle 8) (Bd. I, S. 2) ist es eine Krankheit aus Peter Iljitschs 10. Lebensjahr, die mit starken Nervenanfällen einhergegangen war, der ärztlichen Diagnose nach ein Rückenmarksleiden, wovon "die Wunden heilten, die Narben blieben".

Abschliessend mögen in diesem Zusammenhang noch zwei Stellen angeführt sein, die zeigen, dass Peter Iljitsch mitunter sich durchaus der Oberflächlichkeit solcher Erklärungsversuche bewusst war. "Ich konnte mir den Grund jener Anfälle von Melancholie nicht erklären und glaubte, dass die Berge sie hervorriefen ... Welche Naivität! Ich redete mir ein, dass ich nur über die Grenze Italiens zu fahren brauchte, und -- ein Leben voller Freude würde beginnen. Unsinn! Hier fühle ich mich hundertmal niedergeschlagener." (d) -- "Manchmal scheint es mir, dass ich an einer geheimnisvollen, aber rein physischen Krankheit laboriere, welche meine Seelenstimmung beeinflusst. In letzter Zeit dachte ich, dass mein Herz nicht in Ordnung sei, doch erinnerte ich mich wieder, dass im vorigen Sommer der Arzt mein Herz untersucht und es absolut gesund befunden hatte. So muss ich denn das Übel den Nerven zuschreiben, aber was sind -- Nerven? Warum ... erschlaffen sie plötzlich, verlieren ihre Zähigkeit, ihre Energie ..?" (r)

"Das einzige, was sich von seinen Ahnen auf ihn vererbt hat, war seine ganz aussergewöhnliche Nervosität", schreibt Modest am Anfang seiner Biographie, "welche sich oft in hysterischen Anfällen äusserte und sich wahrscheinlich von seinem Grossvater Assier, der Epileptiker war, auf ihn übertragen hatte. Wenn es also wirklich so ist, wie einige neuere Gelehrte behaupten, dass Genie eine gewisse psychische Anormalität sei, dann wäre es wohl möglich, dass gleichzeitig mit der Nervosität auch das musikalische Talent Tscheikowskis aus der Familie Assier auf ihn überkommen ist."

Über diese Äusserung hinaus ist das, was wir über Tscheikowskis Vorfahren und Eltern erfahren, in familienanamnestischer Hinsicht unergiebig.

Über seine Geschwister Anatol und Alexandra gibt es je eine Stelle in Tschaikowskis Briefen, die in diesem Zusammenhang Interesse verdienen. Von seinem Bruder schrieb er: "Überhaupt ist seine Natur ganz wie die meine, gesund und kräftig, aber ausgestattet mit überaus reizbaren und empfindlichen Nerven". (n) Und im November 1876 schreibt er an seine Schwester Alexandra: "Wahrscheinlich warst Du, mein Täubchen, nicht ganz wohl, als Du mir den Brief schriebst, denn es weht in ihm ein recht melancholisches Lüftchen. In diesem Brief erkenne ich ein Wesen, welches dem meinigen so verwandt ist. Ich kenne diese Melancholie nur zu gut. Auch in meinem Leben gibt es Tage, Stunden, Wochen, ja Monate, da mir alles in Schwarz erscheint. .. Aber dass Du Dich der Melancholie hingeben kannst, -- das hätte ich nie gedacht. Wie kannst Du nur an der Liebe und Verehrung der Dich umgebenden Menschen zweifeln?" (b)

Der Sohn Alexandras, Wladimir Dawidow, Tschaikowskis Lieblingsneffe und Erbe, beging 1906 Selbstmord.

Das bisher Dargelegte dürfte jetzt wohl erlauben, die Diagnose zu stellen: endogene Depressionen, ätiologisch zum Formenkreis des manisch-depressiven Irreseins gehörig, mit gelegentlichen hypomanischen Phasen.

Unter dem Aspekt dieser Diagnose seien abschliessend noch einmal einige der auffallendsten Symptome zusammengestellt.

Am augenfälligsten sind die Verstimmung, Schwermut, Traurigkeit, die immer wieder aus seinen Briefen sprechen, oft verbunden mit "Tränenanfällen". Äusserungen wie etwa die folgende finden sich in grosser Zahl: "Nach Hause zurückgekehrt, weinte ich wieder. Wie immer nach Tränenanfällen schlief ich wie tot und erwachte erfrischt und mit erneutem Vorrat an Tränen, die mir beständig in die Augen treten." (y)

An einer Stelle äussert er, dass seine moralischen Leiden immer morgens besonders stark ausgeprägt seien.

Klagen über das Darniederliegen seiner künstlerischen Impulse und Schaffenskraft verbinden sich oft mit der Überzeugung seiner eigenen Unfähigkeit, Kleinheit, Wertlosigkeit. "Manchmal scheint es mir, dass mein Liedchen abgesungen und die Quelle der Inspiration versiegt ist", (s) "Ich glaube, ich werde nie wieder etwas Gutes schreiben, ich bin überhaupt nicht mehr imstande, zu komponieren" (t). "Sobald ich nicht schreibe, nicht arbeite, beginne ich, mich zu verachten, in eine übertriebene Verzweiflung zu fallen bei dem Gedanken an meine Nichtigkeit" (m) usw.

Gelegentlich steigern sich diese Vorstellungen zu Schuld- und Versündigungsideen ("Oft denke ich, meine ganze Unzufriedenheit rühre davon her, dass ich sehr egoistisch und nicht imstande bin, für andere, selbst nahestehende und geliebte Menschen Opfer zu bringen" (u). "Es scheint mir plötzlich, dass mich im Grunde niemand lieb hat und auch nicht lieb haben kann, denn ich bin ein elender und verachteter Mensch. Und ich habe nicht die Kraft, solche Gedanken von mir zu weisen" (e)).

Die letzten Worte deuten auf etwas Zwanghaftes in der Art, in der er diesen Gedanken nachhängt, wie auch anderweitig mitunter einigen Ideen ein gewisser Zwangscharakter eigen zu sein scheint. Am deutlichsten kommt diese Komponente in der folgenden Betrachtung zum Ausdruck, die er, nun wieder ganz objektiv, 1878 im Anschluss an eine sehr akute depressive Phase anstellt: "Mit grosser Freude beobachte ich mich und komme zu der unzweifelhaften Überzeugung, dass ich ganz wiederhergestellt bin. .. Wenn ich mich an alles das erinnere, was ich getan, und an alle Verkehrtheiten, die ich begangen habe, muss ich unwillkürlich den Schluss ziehen, dass mein Verstand zeitweilig nicht ganz in Ordnung gewesen ist. .. Manches aus meiner jüngsten Vergangenheit kommt mir wie ein merkwürdiger Traum vor, wie ein schreckliches Alpdrücken, während dessen das Individuum, das meinen Namen trägt, mein Aussehen und meine Kennzeichen hat, so handelte, wie man in Träumen zu handeln pflegt: unsinnig, unzusammenhängend, paradox. Das war nicht ein Wesen mit gesundem Menschenverstand und logischem, vernünftigen Wollen. Alles, was ich tat, trug den Charakter eines krankhaften Widerspruchs zwischen Vernunft und Willen; das ist aber nichts anderes als Geistesgestörtheit." (g)

Weiterhin klagt Tschaikowski des öfteren über Alpdruck, über unbestimmte, unheimliche Angst und Furcht und über "ein unbestimmtes Gefühl der Angst vor dem Tode".

Auf der anderen Seite sind es Lebensmüdigkeit und -überdruß und hoffnungslose Verzweiflung, die eine Todessehnsucht bedingen, die ihn gelegentlich von Ferne mit dem Gedanken des Selbstmordes spielen lassen (Drinker Bowen 1) erwähnt in ihrer Tschaikowski-Biographie einen Selbstmord-Versuch aus dem Herbst 1877). Schliess-

lich mag auf diesem Hintergrund auch sein Tod als Suicid angesehen werden. Objektiv zu klären ist diese Frage nicht. Dass aber schon ziemlich bald nach seinem Tode solche Vermutungen, zu Recht oder zu Unrecht, laut geworden sein müssen, zeichnet sich in der von Modest verfassten Biographie ab, in der er mit einer ganz auffälligen Beflissenheit die ausgeglichene, glückliche Stimmung seines Bruders in den letzten Monaten seines Lebens immer wieder von neuem betont und ausmalt.

Das erste Mal, dass Tschaikowski etwas über seine Pläne für die 6. Sinfonie mitteilte, war im Oktober 1890 in einem Brief an den Grossfürsten Konstantin: "Ich habe übergrosse Lust, eine grandiose Sinfonie zu schreiben, die den Schlussstein meines ganzen Schaffens bilden soll."

Einen ersten, im Herbst 1892 skizzierten Entwurf vernichtete er wieder.

Im Februar 1892 schrieb er seinem Bruder Anatol: "Ich bin jetzt ganz erfüllt von dem neuen Werk (einer Sinfonie) .. Ich glaube, es entsteht das beste aller meiner Werke." und an seinen Neffen Waldimar: "Auf der Reise ⁺) kam mir der Gedanke an eine neue Sinfonie. .. Jetzt heimgekehrt, machte ich mich an die Niederschrift der Entwürfe."

Im August berichtete er, dass er an der Instrumentierung arbeite, und am Ende des Monats seinem Verleger Jürgenson, dass das Werk beendet sei.

Am 28. Oktober 1893, acht Tage vor Tschaikowskis Tod, wurde die Sinfonie in Petersburg unter Leitung des Komponisten erstmals aufgeführt.

Tschaikowski hielt diese Sinfonie nicht nur für das beste seiner Werke (wie er es übrigens mit vielen seiner Kompositionen tat, bis er sie nach einiger Zeit objektiver zu werten wusste), sondern auch für das aufrichtigste. Das zugrundeliegende Programm (die Sinfonie hiess zunächst "Programmmatische Sinfonie, Nr. VI"), das allen ein Rätsel bleiben würde, schrieb er, "ist durch und durch von meinem eigensten Sein erfüllt, so dass ich, unterwegs komponierend, oft heftig weinte" (z) und "In diese Sinfonie habe ich, ohne Übertreibung meine ganze Seele hineingelegt" (aa).

Für Tschaikowski bedeutete Komponieren "eine Art musikalischer Seelenbeichte". Die Musik soll meinte er, "alles das ausdrücken, wofür es keine Worte gibt und nicht geben kann, was aber doch aus dem menschlichen Herzen herausdrängt und ausgesprochen werden will" (j). So bezeichnet er etwa seine 4. Sinfonie als einen getreuen Widerhall seiner Gefühle, die ihn zur Zeit des Komponierens bewegten. -- Allerdings: "Sowohl freudige als auch traurige Empfindungen finden ihren Ausdruck sozusagen retrospektiv. Ohne besondere Gründe zur Freude zu haben, bin ich durchaus imstande, mich von einer freudigen Schaffensstimmung durchdringen zu lassen, aber auch umgekehrt inmitten einer vollkommen glücklichen Atmosphäre ein Werk hervorzubringen, das ganz und gar von den düstersten und hoff-

+) nach Paris, im Dezember 1892

nungslosesten Empfindungen der menschlichen Seele durchsetzt ist" (k).

Im Sinne einer solchen Musikästhetik sind wohl auch Tschaikowskis Äusserungen zu seinem letzten Werk aufzufassen.

Im Hinblick auf den letzten Satz lässt sich dabei noch einiges genauer darstellen.

In seiner neuen Sinfonie, schreibt Tschaikowski im Mai 1893 an Wladimir Dawidow, sei eine Stelle, die seine Schwermut, die sich nicht in Worten äussern liesse, wie er glaube, gut ausdrücke.

Im Sommer schlug Grossfürst Konstantin dem Komponisten vor, ein Requiem von Apuchtin zu vertonen. Tschaikowski lehnte ab und bemerkte in diesem Zusammenhang: "Mich verwirrt ein wenig der Umstand, dass meine neue Sinfonie ... von einer Stimmung durchdrungen ist, welche derjenigen des Requiems nahekommmt" (aa) und "die allgemeine Stimmung dieses (Apuchtins) Stückes ist wohl für eine musikalische Illustration tauglich, und meine letzte Sinfonie (besonders das Finale) ist in hohem Masse von dieser Stimmung durchdrungen" (ab).

Wenn man, wie Zagiba 10), der nach den "Inspirationsquellen" Tschaikowskis fragt, "als die tiefsten Ursachen dieser Inspiration die persönliche Lebenstragik des Komponisten" ansieht, dann dürfte dies in ganz besonderem Masse für diesen letzten Satz der Pathétique zutreffen, in dem Sinne, wie Modest das formuliert:

"Der vierte Satz stellt seinen Seelenzustand während der letzten Lebensjahre dar -- die bittere Enttäuschung und den tiefen Schmerz darüber, dass er erkennen musste, wie selbst sein Künstlerruhm vergänglich und nicht imstande ist, sein Grauen vor dem ewigen Nichts zu lindern, jenem Nichts, das alles, was er liebte und was er Zeit seines Lebens für ewig und andauernd hielt, unerbittlich und für immer zu verschlingen drohte"; oder sinngemäss: seinen Seelenzustand während seiner depressiven Phasen +).

+)
Auf die Fragwürdigkeit dieser letzten Formulierung, darauf, wie weit die musikalische Darstellung etwa eines Seelenzustandes überhaupt möglich ist, wird später eingegangen werden. Sehr wahrscheinlich aber entspricht diese Aussage ungefähr Tschaikowskis Absichten.

Die hier angegebenen Briefe Tschaikowskis sind aus folgenden Werken zitiert:

- 1) (m, n, o, q); 8) (a, b, d-i, l, p, r-y, aa, ab);
10) (c, j, k, z).

- a) Moskau, 3.7.75, an Anatol Tschaikowski
- b) Moskau, 8.11.76, an Alexandra Dawidow
- c) Moskau, 3.7.77, an Frau v. Meck
- d) Florenz, 6.11.77, an Frau v. Meck
- e) San Remo, 20.12.77, an Frau v. Meck
- f) San Remo, 1.1.78, an N. Rubinstein
- g) San Remo, 25.1.78, an Frau v. Meck
- h) Florenz, 1.2.78, an Frau v. Meck
- i) Florenz, 9.2.78, an Frau v. Meck
- j) Clarens, 27.3.78, an S. I. Tanejew
- k) Werbowka, 6.7.78, an Frau v. Meck
- l) Werbowka, 4.8.78, an Frau v. Meck
- m) Moskau, 29.9.78, an Frau v. Meck
- n) Petersburg, Herbst 78, an Frau v. Meck
- o) Florenz, 22.12.78, an Frau v. Meck
- p) Clarens, 14.1.79, an P. Jürgenson
- q) Paris, März 79, an Anatol Tschaikowski
- r) Rom, 4.2.80, an Frau v. Meck
- s) Kamenka, 17.5.81, an Frau v. Meck
- t) Kamenka, 25.8.81, an S. I. Tanejew
- u) Moskau, 15.8.82, an Modest Tschaikowski
- v) Maidanowo, 3.8.85, an Frau v. Meck
- w) Florenz, 30.1.90, an A. Glasunow
- x) Paris, März 91, an P. Jürgenson
- y) New York, 15. April 91, Modest Tschaikowski
- z) Klin, 23.2.93, an Wladimir Dawidow
- aa) Moskau, 21.9.93, an Grossfürst Konstantin
- ab) Klin, 26.9.93, an Grossfürst Konstantin

II

Die nunmehr zu beschreibende Versuchsreihe wurde am Centre Psychiatrique St. Anne in Paris durchgeführt.

Es stand dafür ein ruhiger Raum zur Verfügung. Die Kranken sassen während der ein bis eineinhalb Stunden, die jeweils für die menschliche Kontaktaufnahme, die Erhebung der Anamnese und die Versuche selbst benötigt wurden, in einem bequemen Lehnstuhl.

Zunächst erfolgte stets ein einleitendes Gespräch allgemeineren Inhalts, dessen Zweck es war, einmal den informellen Charakter dieses Versuchs, der ja nicht durch diagnostische oder therapeutische Notwendigkeiten bedingt war, zu demonstrieren und auch ausdrücklich zu betonen, und dann vor allem, um den Patienten das Gefühl zu nehmen, dass sie hier als Versuchsobjekte benutzt würden. Tatsächlich wurde das Unternehmen in der Mehrzahl der Fälle als angenehme Unterbrechung des eintönigen Krankenhausdaseins aufgefasst.

Daran schloss sich die Erhebung der Anamnese an. (Die Krankengeschichten standen zur Verfügung.) Besonderer Wert wurde dabei gelegt auf

- die Ätiologie der Depression, zudem auf die jeweilige momentane Symptomatologie der Krankheit;
- die praemorbide Emotionalität;
- allgemeine Bildung und intellektuelles Niveau und evtl. künstlerische Interessen der Kranken;
- die musikalische Vorbildung; dabei besonders, wieweit schon im praemorbiden Zustand bzw. im Intervall der emotionale Zustand des Patienten durch Musik beeinflussbar war und wieweit dies für die Musik von Tschaikowski und Bach, speziell für die später vorzuspielenden Stücke zutraf, bzw. ob diese oder überhaupt Musik obengenannter Komponisten bekannt war.

Anschliessend wurden Schallplattenaufnahmen vorgespielt vom letzten Satz -Adagio lamentoso- der 6. Sinfonie in H-Moll Opus 74 von Peter Tschaikowski (Elektrola 91 097, Berliner Philharmoniker, Dirigent Karl Furtwängler; Dauer 10 Minuten) und vom 2. Satz -Air- aus der dritten Suite für Orchester in D-Dur, BWV 1068, von J. S. Bach (Decca ACL 29, Stuttgarter Kammerorchester, Leitung Karl Münchinger; Dauer 4 Minuten 10 Sekunden), und zwar in der oben angegebenen Reihenfolge.

Während der Musik wurden die Patienten genau beobachtet, im Anschluss an jedes Stück über ihre subjektiven Eindrücke befragt. Dabei wurde vor allem danach geforscht, ob die jeweilige Musik

- gefallen, interessiert habe; in welchem Grade;
- ein zweites Mal gespielt werden solle;
- welches von mehreren vorgeschlagenen Adjektiven am besten den Charakter des Stückes treffe;
- ob die Musik die Stimmungslage des Patienten beeinflusst oder geändert habe, ggf. in welcher Richtung und in welchem Grade (hier wurden wiederum, falls nötig, mehrere Möglichkeiten namentlich zur Auswahl vorgeschlagen).

Erhebung der Anamnese und Exploration nach dem Vorspielen geschahen nach einem auf vorbereiteten Fragebögen fixierten Schema.

Für die Versuche stellten sich 26 weibliche Patienten mit Depressionen zur Verfügung. Das Durchschnittsalter betrug 48 Jahre. Die Versuche wurden in der Regel zwischen dem 3. und 7. Tage nach der Aufnahme vorgenommen, stets jedoch vor Einsetzen einer erkennbaren therapeutischen Wirkung (Behandlung mit Imipramin oder Ipro-niazid, keine EC-Patienten). Deutlich affektlabile bzw. -inkontinente Kranke wurden zu den Versuchen nicht herangezogen. Alle Patienten kamen aus der offenen Abteilung.

Da "Depression" ätiologisch keine Krankheitseinheit bildet und auch in ihrer Symptomatologie recht unterschiedliche Bilder liefern kann, bei denen die einzelnen Teilerscheinungen in wechselnder Intensität imponieren, sollen, um eine sinnvolle Auswertung der Versuchsergebnisse zu erleichtern, einige dieser Faktoren berücksichtigt und nach ihnen die herangezogenen 26 Fälle von Depressionen gruppiert werden. Danach ergibt sich folgende Aufgliederung:

- 12 Fälle von endogenen Depressionen (zum manisch-depressiven Formenkreis gehörend),
davon 3 Fälle mit ausgesprochener stuporöser und mutistischer Komponente,
- 14 Fälle von sekundären Depressionen (schizophrene Begleitdepressionen, reaktive, hysterische, neurotische Depressionen)
davon 4 Fälle mit ausgesprochener "depressiver" Komponente (affektiver Tonusverlust, Schwermut, Traurigkeit etc. -- im Gegensatz zu den anderen Fällen, bei denen mehr somatische Beschwerden vorherrschten.)

Nach diesen Kriterien lassen sich sinnvoll folgende Gruppen zusammenstellen:

		Zahl der Fälle
I	endogene Depressionen	12
II	endogene Depressionen ohne die Fälle mit deutlicher stuporöser und mutistischer Kom- ponente	9
III	Depressionen mit ausgesprochener "depressi- ver"Komponente	16

IV solche (Gruppe III) ohne die Fälle mit deutlicher stuporöser und mutistischer Komponente

13

Der Grund für die Bildung der Gruppen II und IV liegt in der Tatsache, dass der Mutismus die Exploration der Patienten, die stuporöse Komponente deren Reaktivität stark beeinträchtigen.

Unter den Patientinnen war eine Akademikerin, eine mit abgeschlossener Oberschulbildung; 7 hatten die Mittelschule besucht, 17 nur die Volksschule.

Eine Patientin besass eine sehr gute Kenntnis der klassischen Musik, 10 Patientinnen hatten eine oberflächliche musikalische Bildung, 15 gaben an, keinerlei Interesse für Musik zu haben.

Das Interesse und das Gefallen an der gespielten Musik standen in deutlicher Abhängigkeit von allgemeiner und musikalischer Bildung. Keine charakteristischen Beziehungen bestanden hingegen zwischen dieser Vorbildung und der Beeinflussbarkeit durch die zu Gehör gebrachten Stücke.

Eine Patientin gab an, auch im praemorbiden Zustand in ihrer Stimmungslage mitunter deutlich abhängig von gehörter Musik gewesen zu sein; eine andere kannte die gespielten Stücke. (In allen anderen Fällen konnten diese beiden Faktoren anamnestisch ausgeschlossen werden.) In beiden Fällen brachten die Versuche keine auffälligen Ergebnisse hinsichtlich einer abnormen Beeinflussbarkeit.

Um das ein wenig komplexe Bild der Ergebnisse übersichtlich zu gestalten, mag zunächst kommentarlos deren rein zahlenmässiger Ausdruck präsentiert werden; erst im Anschluss daran sollen die sich ergebenden Akzente herausgehoben werden.

Interessant sind vornehmlich folgende Fragestellungen:

a) Bestand Interesse an der Musik, hat sie gefallen?

Da diese Fragen offensichtlich nicht immer ganz ehrlich beantwortet wurden, wohl aus der Befürchtung heraus, durch eine negative Antwort Missfallen zu erregen, dürften charakteristischer die Antworten auf die Frage sein: Soll das betreffende Stück ein zweites Mal gespielt werden?

b) Hat das Anhören des Stückes auf die augenblickliche Stimmungslage einen Einfluss ausgeübt? -- Nach der Art des Einflusses -- dies ergibt sich aus den Versuchsergebnissen -- müssen unterschieden werden: deprimierender Einfluss (Hervorrufen bzw. Verstärken von Traurigkeit, Schwermut, Verzweiflung) und sedierender Einfluss (Entspannung, Beruhigung usw.); nach der Intensität: sichtbar (an Tränen, Atmung, Motorik direkt ablesbar), stark (sichtbar oder subjektiv sehr deutlich ausgeprägt) und ein schwächerer Grad ohne diese deutliche Ausprägung.

Die Ergebnisse werden in Prozenten ausgedrückt; Bezugszahlen sind die Zahl der gesamten Versuche (26) bzw. die der unter die Gruppen I bis IV (s. S. 22/23) gezählten Fälle. Dass trotz der relativ geringen Zahl der Fälle die Resultate in Prozenten ausgedrückt werden, geschieht deshalb, weil eine andere Darstellungsform wegen der jeweils verschiedenen zugrundeliegenden Bezugszahlen leicht verwirren könnte.

Die erste Zahl gilt jeweils für den letzten Satz aus der Pathétique von Tschaikowski, die zweite für die Air aus der dritten Suite von Bach.

		Gesamt	I	II	III	IV
1. Hat das Stück interessiert?	ja	46/50				
2. Hat das Stück gefallen?	ja	50/56				
3. Soll das Stück ein 2. Mal gespielt werden?	ja	4/34	0/22			
	egal	4/19	9/22			
	nein	92/47	91/55			
Unter gar keinen Umständen einer Wiederholung zuzustimmen bereit		28/ 5				
4. Deprimierender Einfluss auf die Stimmungslage	stark	39/ 8	58/ 0	67/ 0	56/ 0	62/ 0
	sichtbar	28/ 0	50/ 0	67/ 0	36/ 0	46/ 0
		20/ 0	42/ 0	55/ 0	30/ 0	38/ 0
5. Beruhigender Einfluss	stark	4/39	8/42	4/56	6/44	8/54
		0/16	0/16	0/22	0/18	0/24

Dafür, dass, wie bereits oben erwähnt, die Antworten auf die beiden ersten Fragen mit Vorsicht zu werten sind, spricht auch die auffällige Diskrepanz zu den Antworten auf die dritte Frage. Da sich zudem letztere leicht in Beziehung zu den weiteren Ergebnissen setzen lassen, dürfte es gerechtfertigt sein, diese Antworten als repräsentativ für den ganzen ersten Fragenkomplex zu betrachten.

Für eine Wiederholung sprachen sich aus: 4 %/34 %;
dass die Musik einen beruhigenden Einfluss ausübte, gaben an 4 %/39 %.

Mit grosser Entschiedenheit gegen eine Wiederholung des Satzes

aus der Pathétique waren 28 %; das entspricht genau dem Anteil, der sich deutlich durch dieses Stück beeinflusst fühlte (28 %).

Diese Zusammenhänge lassen sich übrigens nicht nur statistisch, sondern genauso an Hand einer individuellen Überprüfung der Fälle herausstellen.

Keine so offensichtliche Beziehung lässt sich erkennen zwischen der fast einhelligen Abneigung gegen das Stück von Tschaikowski (92 %) und dem Einfluss, den es auf die Zuhörer ausgeübt hat. Die Vermutung liegt nahe, dass diese Differenz (53 %) dem Anteil an (vor allem musikalisch) uninteressierten Zuhörern entspricht (Frage 1: 54 %).

Zusammenfassung

Von den desinteressierten Zuhörern abgesehen, steht die den beiden Stücken gegenüber bezogene subjektiv wertende Einstellung in unmittelbarem Zusammenhang mit dem emotionellen Einfluss, den die Musik ausgeübt hat.

Aus der Art der Reaktionen lässt sich ersehen, dass das, was wir als "deprimierenden Einfluss" bezeichnet haben, als unangenehm, was wir als "beruhigenden Einfluss", als angenehm (und daher wiederholenswert) empfunden worden sein muss.

Die Fragen 4 und 5 bilden das zentrale Problem dieses Kapitels. Zu den Ergebnissen ist folgendes anzumerken:

Die Reaktionen, wenn sich solche einstellten, waren einheitlich: Verstimmung oder Beruhigung und Entspannung. Andere Reaktionstypen kamen nicht vor. Dabei war der erste fast ausschliesslich nach dem Vorspielen des Stückes von Tschaikowski, der zweite nach dem Stück von Bach zu beobachten. Die Ergebnisse sind in dieser Hinsicht recht eindeutig.

Ebenso deutlich zeigen die Resultate, dass bei diesen depressiven Kranken eine vom normalen Mass abweichende Beeinflussbarkeit gegenüber dem letzten Satz der Pathétique vorlag. In 20 % der Fälle und (jeweils unter Ausschluss der stark gehemmten Patientinnen) bei den endogenen Depressionen in 55 %, in 38 % bei den Fällen, bei denen Verstimmung das vorherrschende Symptom war, zeigten die Zuhörer sichtbare Zeichen (meistens Tränen) einer inneren Bewegung; zieht man die Fälle hinzu, in denen die Patientinnen angaben, den Tränen nahe gewesen zu sein, einen Kloss im Halse gehabt zu haben, die Musik kaum ertragen zu können oder nur unter seelischen Schmerzen u.ä., dann liegen die entsprechenden Zahlen bei 28 %, 67 % und 46 %. Das ist ein so eindeutiges Bild, dass Gegenversuche an Gesunden sich erübrigen.

Aufgabe des zweiten Stückes, der Air aus der D-Dur-Suite von Bach, war in diesem Zusammenhang, die Wirkungen des ersten als spezifische, nicht als allgemeine jeder beliebigen Musik, herauszustellen. Daher wird hier nicht näher auf die unter Punkt 5 ⁺⁾ aufgeführten Ergebnisse eingegangen.

Nur so viel interessiert an dieser Stelle: Ein wesentlicher Unterschied hinsichtlich der Beeinflussbarkeit der einzelnen Gruppen (Ges., I, II etc.) ist bei der Musik Bachs nicht festzustellen.

Ein solcher Unterschied wird aber deutlich bei der Musik Tschaikowskis. Das wäre also eine zweite, für diese spezifische Beobachtung. Und zwar sind es die Patientinnen mit endogen bedingten Psychosen, die in einem wesentlich höheren Prozentsatz auf diese Musik auffällig reagiert haben, als das bei der Gesamtzahl der Fälle vorkam.

Zunächst bieten die Gruppen III und IV ebenfalls einen vom Gesamtbild abweichenden Aspekt, der sich diesem aber weitgehend annähert, wenn die in ihnen enthaltenen Fälle an endogenen Depressionen extrapoliert werden.

In zwei Fällen (endogene Depressionen mit sichtbarer Beeinflussbarkeit) wurden die Versuche am Tage vor der Entlassung wiederholt; bei einer Patientin war das Krankheitsbild weitgehend gebessert, die zweite wurde als geheilt entlassen. -- Beide gaben an, nunmehr ganz unbeteiligt der Musik zuhören zu können.

Zusammenfassung

Der letzte Satz der 6. Sinfonie von Tschaikowski wirkte bei depressiven Kranken im Sinne einer Akzentuierung von Schwermut, Traurigkeit, Verstimmung. Besonders häufig und intensiv war dieser Effekt bei den Patientinnen mit endogenen Depressionen, nämlich in 2/3 der Fälle sehr stark ausgeprägt, bei mehr als der Hälfte objektiv zu beobachten.

Diese Wirkung ebenso wie der besondere Einfluss auf endogene Depressionen waren durch die Art der Musik mitbedingt, sind also nicht als unspezifisch, d.h. durch jedes beliebige Musikstück hervorruftbar anzusehen.

Es ist ferner zu vermuten, dass das Vorliegen einer akuten depressiven Phase Voraussetzung für das Zustandekommen einer solchen Wirkung ist.

^{+) -----}
 Auf Grund der Resultate sind unter Punkt 4 die charakteristischen Ergebnisse, die nach Vorspielen der Musik Tschaikowskis, unter Punkt 5 der Musik Bachs aufzufinden, obwohl die ursprüngliche Gliederung von anderen Kriterien ausgeht.

Stark gehemmte depressive Kranke zeigten keine Reaktion auf die Musik.

III

Die im zweiten Kapitel beschriebenen Versuche sind in ihrem Ansatz recht überschlagsmässig. Sie erlauben nicht, mit Eindeutigkeit eine ganze Reihe von Faktoren, die Einfluss auf die Ergebnisse gehabt haben können, in ihrer Bedeutung zu unterscheiden, beispielsweise die verschiedene Instrumentierung der beiden Stücke, oder unterschiedliche Tonart, Lautstärke usw., oder etwa deren Zugehörigkeit zu jeweils ganz anderen musik- und geistesgeschichtlichen Epochen. Daher kann die Auslegung der Ergebnisse nur hypothetischen Charakter haben.

Das Problem, das das bisher Ausgeführte aufwirft, ist kein rein psychiatrisches; es ist auch -- und wohl überwiegend -- ein musik-ästhetisches.

Musikästhetik mag etwa definiert werden als die Lehre von Wesen, Möglichkeiten und Aufgaben der Musik. -- In diesem Zusammenhang interessiert speziell die Frage nach den Möglichkeiten der Musik, nämlich: Inwieweit ist es möglich, dass Musik über das rein Musikalische hinaus etwas beinhaltet oder ausdrückt, hier: dass das Adagio aus der Pathétique, wie am Schluss des ersten Kapitels behauptet, Tschaikowskis Seelenzustand während seiner depressiven Phasen darstellt? Eine positive Antwort auf diese Frage würde bei der Interpretation der Ergebnisse der im zweiten Kapitel beschriebenen Versuche helfen. Auf die Fragwürdigkeit einer solchen Formulierung war allerdings schon hingewiesen worden.

Wenn man Musik als traurig oder sinnlich oder männlich bezeichnet, dann ist das lediglich eine metaphorhafte Umschreibung mit Begriffen, die ihrem Wesen nach in anderen Zusammenhängen ihre Bedeutung erhalten. Die Behauptung aber, dass Musik Nichtmusikalisches beinhalte oder darstelle, etwa die Liebe, oder den Tod oder Till Eulenspiegels Eselsritt über den Marktplatz, lässt sich, ohne dass man ihr Zwang antäte, nicht mehr als Gleichnis verstehen. Damit wird aber eine solche Aussage sehr fragwürdig.

Es sei von ausserordentlicher Schwierigkeit, das spezifisch Musikalische zu schildern, schreibt Eduard Hanslick 4). "Da die Musik kein Vorbild in der Natur besitzt und keinen begrifflichen Inhalt ausspricht, so lässt sich von ihr nur mit trockenen technischen Bestimmungen, oder mit poetischen Fiktionen erzählen. Ihr Reich ist in der Tat 'nicht von dieser Welt'. All die phantasiereichen Schilderungen, Charakteristiken, Umschreibungen eines Tonwerkes sind bildlich oder irrig. Was bei jeder anderen Kunst noch Beschreibung,

ist bei der Tonkunst schon Metapher. Die Musik will nun einmal als Musik aufgefasst sein und kann nur aus sich selbst verstanden, in sich selbst genossen werden."

"Die Musik", führt er dann weiter aus, "besteht aus Tonreihen, Tonformen, diese haben keinen anderen Inhalt als sich selbst. .. Mag nun die Wirkung eines Tonstückes jeder nach seiner Individualität anschlagen und benennen, der Inhalt desselben ist keiner, als eben die gehörten Tonformen." Werde in der Musik von Form und Inhalt gesprochen, dann würden diese Begriffe nicht mehr in ihrem ursprünglichen logischen Sinne, sondern schon in einer spezifisch musikalischen Bedeutung verwandt; als Form einer Sinfonie bezeichne man "die Architektonik der verbundenen Einzelteile und Gruppen, aus welchen das Tonstück besteht, näher also; die Symmetrie dieser Teile in ihrer Reihenfolge, Kontrastierung, Wiederkehr und Durchführung. Als den Inhalt begreift man aber dann die zu solcher Architektonik verarbeiteten Themen."

In diesem Sinne kann selbstverständlich Musik nicht die Eulenspiegeleien oder Tschaikowskis Seelenleben darstellen oder gar beinhalten.

Wenn man aber Musik als traurigmachend, aufreizend oder erheiternd bezeichnet und dann traurig und heiter, auf die Musik bezogen, nur als sprachliche Ungenauigkeiten ansieht; und wenn man Aussagen über den Inhalt einer Musik oder über ein von ihr dargestelltes Objekt ebenso auffasst als eine Projektion von eigenen Gefühlen oder Vorstellungen auf die Musik, die solche auslöst; -- dann erhalten derartige Aussagen, unter diesem Aspekt, ihre Berechtigung.

Richard Strauss' Musik zu Till Eulenspiegel ist durchaus geeignet, deutliche Vorstellungen eines für die Töpfereiwaren verderblichen Eselsrittes über einen volkreichen Marktplatz mit allen seinen Folgen hervorzurufen und das Adagio aus Tschaikowskis, 6. Sinfonie, beim Zuhörer eine traurige Stimmung zu erzeugen.

Welche Elemente das im Einzelnen bewirken (Tempi, Tonarten usw., Lautmalerei, Melodieführung u. a. bei der Musik; beim Zuhörer Mechanismen, die denen der bedingten Reflexe entsprechen, analoge Übertragung von Musikalischem in andere Zusammenhänge -- etwa einer Aufwärtsbewegung der Melodie in eine räumliche -- etc.), steht hier nicht an zu untersuchen. Die Beziehungen einmal Tschaikowskis und der Psychose des Komponisten zu seiner 6. Sinfonie, und auf der anderen Seite der Wirkung dieser Musik auf die Zuhörer zu deren Psychose, sollen unter einem diese Einzelfaktoren integrierenden Gesichtspunkt betrachtet werden.

"Den Schlüssel zum innersten Wesen der Musik kann nicht die Akustik, auch nicht die Tonphysiologie und Tonpsychologie, sondern nur eine 'Lehre von den Tonvorstellungen' geben." "Nicht die wirklich

erklingende Musik, sondern vielmehr die in der Tonphantasie des schaffenden Künstlers vor der Aufzeichnung in Noten lebende und wieder in der Tonphantasie des Hörers neu entstehende Vorstellung der Tonverhältnisse (ist) das Alpha und Omega der Tonkunst. Sowohl die Festlegung der tonkünstlerischen Schöpfungen in Notenzeichen als auch die klingende Ausführung der Werke sind nur Mittel, die musikalischen Erlebnisse aus der Phantasie des Komponisten in die des musikalischen Zuhörers zu verpflanzen." (Hugo Riemann). 7)

Jedes Musikhören, wenn es sich nicht lediglich auf die Apperzeption von jeweils punktuellen Lauteindrücken beschränkt, ist eine integrierende Leistung des Verstandes. Eine Melodie z. B. kann als solche nicht gehört und erfasst werden, wenn nicht die verschiedenen momentanen Eindrücke hernach zu einem Ganzen zusammengefasst werden. Nachvollzogen, man mag auch sagen: wiedererlebt, wird dabei aber nicht lediglich ein durch physikalische Daten oder Notenzeichen ausdrückbares Musikalisches, sondern der Prozess, der im Komponisten bei der Erfindung einer solchen Melodie vorgegangen ist. Die gespielte Musik (genauso kann es auch Partiturlesen sein) ist eben nur der Mittler zwischen diesen beiden Prozessen.

So muss also der Zuhörer einen gleichartigen oder zumindestens ähnlichen Denkprozess vollziehen beim Musikhören wie der Komponist beim Komponieren. Damit projiziert sich aber nicht nur der musikalische Gedanke aus dem Komponisten in den Zuhörer, sondern es können dadurch zudem Stimmungen und Vorstellungen mitgeteilt werden (etwa eine Anspannung und Verkrampfung, die in der Harmonieführung in immer wiederkehrenden und nicht aufgelösten Dominant-sept-Akkorden musikalische Gestalt annehmen und beim Hörer dann eine ähnliche verkrampfte Anspannung erzeugen). Freilich ist die Musik kein übermächtig präzises Kommunikationsmittel für sachliche Mitteilungen; und je detaillierter die Vorstellungsinhalte werden, die ein Komponist mit seiner Musik verbinden und vom Hörer verstanden wissen will, desto notwendiger wird die Hilfe eines erklärenden Textes (bei der gesamten Programmmusik). Immerhin bleibt, dass bestimmt mit einer weit über der Zufallsrate liegenden Häufigkeit vom Komponisten und vom Zuhörer, ebenso wie von verschiedenen Zuhörern, ein gleicher oder ähnlicher Bezug hergestellt wird von dem rein musikalischen Inhalt eines Stückes zu Nichtmusikalischem. -- Zur Erklärung dieses Phänomens müssen gewisse gemeinsame grundlegende Voraussetzungen postuliert werden, gleicher geistes- und vor allem musikgeschichtlicher Hintergrund oder gleiche Assoziierungsmechanismen bei bestimmten Denkprozessen (hier beim Nachvollzug einer musikalischen Idee) o.ä.

Allerdings muss hier daneben erwähnt werden, dass die verschiedenen Tonarten, Rhythmen, Tempi, Lautstärken, Klangfarben usw., die dem Komponisten als Mittel zur Verfügung stehen, z. T.

einen ganz spezifischen und unmittelbaren Ausdruckswert haben, dem eine entsprechende Wirkung auf den Hörer zugeordnet ist (genauer eigentlich: der sich aus einer solchen Wirkung ableitet und definiert).

Das oben Ausgeführte ermöglicht nun, einen Zusammenhang zu sehen zwischen den Ergebnissen der im dritten Kapitel beschriebenen Versuche und dem, was im ersten Teil über den letzten Satz der 6. Sinfonie von Tschaikowski ausgesagt wurde.

Demnach würde das Adagio aus der *Pathétique* Stimmungen oder Vorstellungsinhalte mitteilen (nicht "darstellen", wie am Ende des ersten Kapitels behauptet), die bei Tschaikowski durch seine Depressionen hervorgerufen worden waren.

Die auffälligen Reaktionen, die bei vielen der depressiven Zuhörer zu beobachten waren, wären dann bedingt durch ein Nachempfinden dessen, was hier summarisch als Inhalt der Psychose Tschaikowskis bezeichnet werden mag. Dabei ist es in diesem Zusammenhang gleichgültig, ob man darunter umrissener und bewusstere Vorstellungsinhalte (Hoffnungslosigkeit, Lebensüberdruß, den Zustand des affektiven Tonus etc.) verstehen will oder umfassender etwa die "Existenz im Leeren, die gleichbedeutend ist mit der Aufhebung des Wirklichkeitsvollzuges von Welt und eigener Person" (v. Gebssattel) 3) damit meint. Wesentlich ist nur, dass dieses Nachempfinden, vielleicht dadurch auch das Offenbarwerden gerade dessen, was das Leiden dieser Kranken ausmacht, eine schmerzliche und bedrückende Akzentuierung bedeuten muss.

Ferner wäre die Beobachtung, dass besonders die endogen depressiven Kranken so eindeutig auf die Musik reagierten, zu erklären durch die gleichartige Struktur der Psychosen bei Komponist und Zuhörer. Bei letzterem wären für das Verständnis des von der Musik Mitgeteilten gewissermassen schon die entsprechenden Wege eingefahren.

Schliesslich liesse sich so auch die Tatsache verstehen, dass die stuporösen, stark gehemmten Patienten von der Musik nicht berührt wurden: auf Grund der Hemmung des Denkens konnte die Musik gar nicht erst als solche gehört und verstanden werden.

Wenn in dieser Arbeit gezeigt werden sollte, dass das Adagio der 6. Sinfonie von Tschaikowski Pathologisches, wenngleich nicht beinhaltet, so doch mitteilt, dann muss abschliessend betont werden, dass diese Aussage in keiner Weise einen Massstab für den ästhetischen Wert der Komposition abgeben kann.

ZUSAMMENFASSUNG

Das biographische Material über Peter Iljitsch Tschaikowski lässt erkennen, dass der Komponist in der zweiten Hälfte seines Lebens an in recht regelmässigen Abständen wiederkehrenden Depressionen gelitten hat, die ätiologisch dem Formenkreis des manisch-depressiven Irreseins zuzuordnen sind. Auswirkungen dieser Krankheit auf sein musikalisches Werk, besonders deutlich auf den letzten Satz seiner 6. Sinfonie, lassen sich biographisch aufzeigen.

Dieses Adagio aus der Pathétique beeinflusste in einem deutlich vom normalen Mass abweichenden Grade depressive Kranke. Es verstärkte Traurigkeit, Verstimmung, Schwermut. (Ein zweites Musikstück, der zweite Satz aus der dritten Suite von J. S. Bach, zeitigte diese Wirkung nicht.) Besonders häufig und deutlich war dieser Effekt bei Patienten zu sehen, die an endogenen Depressionen erkrankt waren; in über zwei Drittel der Fälle war ein solcher Einfluss auf den affektiven Tonus sehr stark ausgeprägt, bei mehr als der Hälfte objektiv zu beobachten; er blieb aus bei stuporösen und mutistischen Kranken und nach Abklingen der akuten Phase.

Ein Zusammenhang der Ergebnisse dieser Versuche mit dem im ersten Teil Dargestellten lässt sich sehen, wenn man annimmt, dass Musik über das rein Musikalische hinaus Vorstellungen oder Inhalte mitteilen kann, dass speziell also der letzte Satz aus der 6. Sinfonie von Tschaikowski Vorstellungsinhalte o. ä. aus der Psychose des Komponisten dem Hörer vermittelt.

BIBLIOGRAPHIE

1. Bowen, C.Drinker und Meck, Barbara v.:
Geliebte Freundin, Zürich, 1952
2. Gatz, Felix Maria:
Musik-Ästhetik in ihren Hauptrichtungen,
Stuttgart, 1929
3. Gebsattel, Victor Emanuel v.:
Prolegomena einer medizinischen Anthropologie,
Berlin, 1954
4. Hanslick, Eduard:
Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst, Leipzig, 1922
5. Lange-Eichbaum, Wilhelm:
Genie, Irrsinn und Ruhm, Basel, 1956
6. Moser, Hans Joachim:
Musikgeschichte, Stuttgart, 1952
7. Riemann, Hugo: Ideen zu einer "Lehre von den Tonvorstellungen". Im "Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1914/15", herausgegeben von Rudolf Schwartz, Leipzig, 1916
8. Tschaikowsky, Modest:
Das Leben Peter Iljitsch Tschaikowsky's.
Übersetzung von Paul Juon. Moskau und Leipzig, 1902
9. Wolfurt, Kurt v.:
Peter Iljitsch Tschaikowski, Zürich, 1952
10. Zagiba, Franz: Tschaikowskij, Leben und Werk, Zürich, 1953

LEBENS LAUF

Ich wurde am 14. Januar 1939 in Berlin geboren als Sohn des Diplomchemikers Ernst v. Mühlendahl und seiner Frau Esther, geb. v. Rennekampff.

Bis 1943 lebte ich in Berlin, anschliessend bis 1952 in Blankenburg/H. Dort besuchte ich die ersten sieben Jahre der Rudolf-Claus-Volksschule.

1952 und 1953 wohnte ich in Heinigen, Kreis Goslar, und besuchte von dort aus die Grosse Schule in Wolfenbüttel, ein Gymnasium mit humanistischem Zug.

In Frankfurt/M., wo ich von 1953 bis 1959 lebte, besuchte ich das Realgymnasium Musterschule, wo ich 1958 die Reifeprüfung ablegte.

1955 und 1956 war ich als Austauschschüler in den Vereinigten Staaten von Amerika.

Mein Medizinstudium begann ich im Sommersemester 1958 in Frankfurt/M. und setzte es dann in Marburg, Berlin, München und Paris fort. Das Vorphysikum machte ich nach dem Wintersemester 1958/1959, in Frankfurt, das Physikum im August 1960 in Marburg. Nach meinen beiden letzten Semestern in Marburg bestand ich dort die Prüfung zum medizinischen Staatsexamen im Dezember 1963.

Seit April dieses Jahres bin ich Medizinalassistent an der Universitäts-Hautklinik in München.

